MANUEL PRATIQUE DE LA PEINTURE A L'HUILE

PREMIÈRE PARTIE

NATURES MORTES

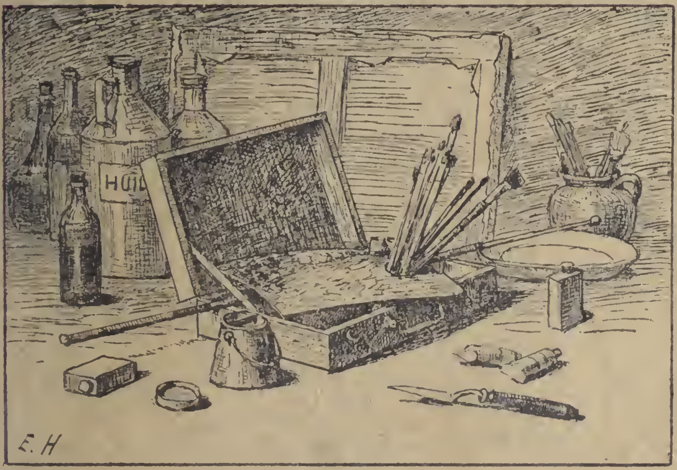
Fleurs, Fruits, Intérieurs

PAR

Ernest HAREUX

ARTISTE PEINTRE (*Hors Concours*)

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE



H. CANVILLE, Éditeur

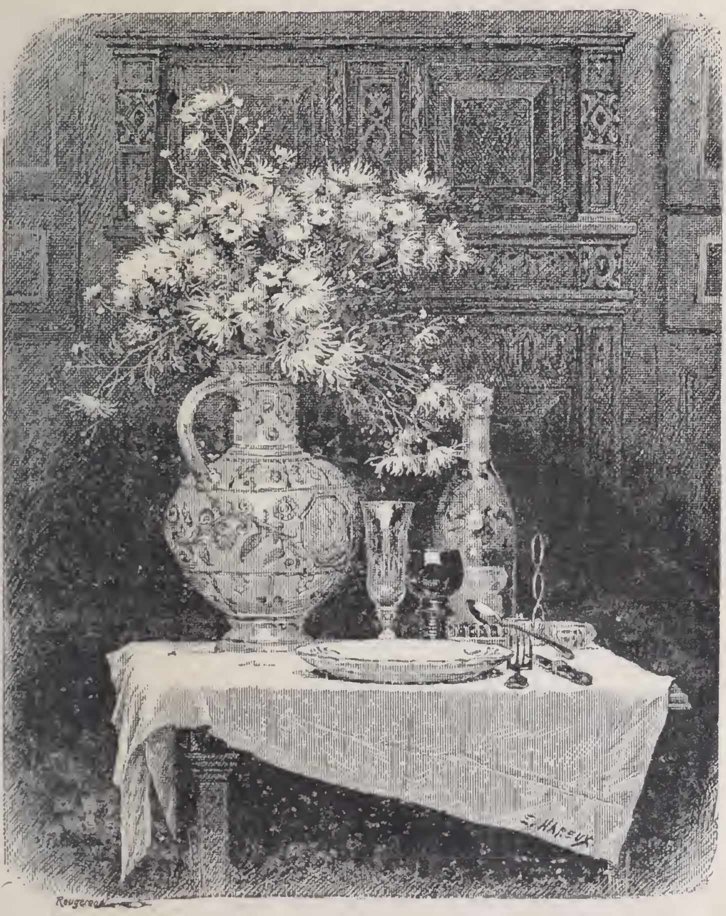
88, Avenue de Villiers, 88 — PARIS

MANUEL PRATIQUE DE LA PEINTURE A L'HUILE

TRAITÉ DES PROCÉDÉS A EMPLOYER
POUR APPRENDRE A PEINDRE SANS L'AIDE D'AUCUN PROFESSEUR
TOUS LES GENRES DE PEINTURE TELS QUE :

NATURES MORTES

Fleurs, Fruits, Intérieurs



H. CANVILLE, Éditeur
88, Avenue de Villiers, 88 — PARIS

TRADUCTION ET REPRODUCTION RÉSERVÉES

THE GETTY CENTER
LIBRARY

PRÉFACE

Considérant que tous les traités de peinture connus jusqu'à ce jour ne sont pas d'une netteté suffisante pour éclairer les personnes qui n'ont pas déjà reçu de notions techniques ou qui, pour diverses raisons, n'ont pas recours au professeur, l'auteur a pensé être utile aux amateurs et aux jeunes artistes qui désirent se livrer à l'art de la peinture, en publiant ce livre qu'il s'est efforcé de rendre très clair et très précis.

Vingt années d'expérience et plusieurs médailles (obtenues dans les expositions artistiques) prouvent sa compétence en matière d'art ; les nombreux élèves qu'il a formés l'ont mis à même d'étudier les moyens les plus simples pour se faire comprendre et amener le commençant à un prompt résultat.

A l'époque que nous traversons, tout le monde s'occupe plus ou moins des questions d'art, et l'étude de la peinture se vulgarisant au point de faire partie de l'éducation, comme la musique, nous espérons que nos conseils encoura-

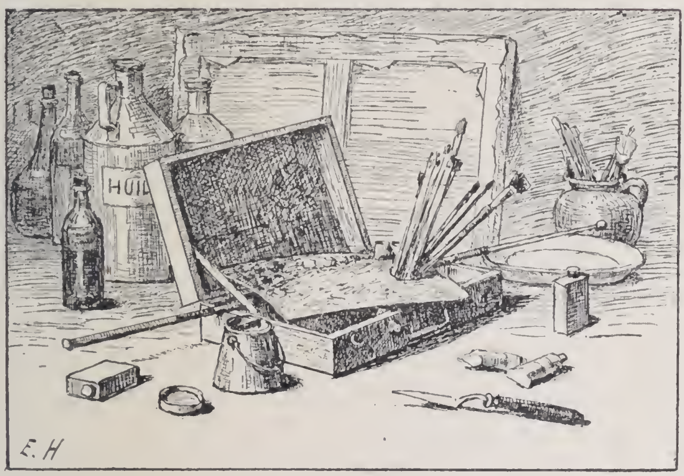
geront les débutants à qui nous répèterons sans cesse : « Travaillez, c'est le fonds qui manque le moins. »

Le grand paysagiste Corot a dit aussi : « Il s'agit moins d'être très doué que de travailler beaucoup pour arriver à bien peindre, et il ajoutait : un tiers pour l'aptitude, deux tiers pour le travail, sont des proportions suffisantes pour faire un peintre et acquérir du talent. » Nous sommes entièrement de son avis.

E. H.

DE L'OUTILLAGE

La première chose à faire étant de se procurer les outils nécessaires à la peinture, nous recommandons de se munir d'une boîte à couleurs dite : *boîte de campagne*.



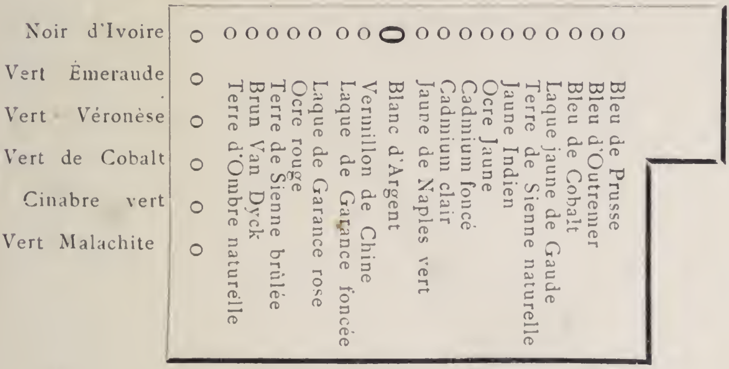
Cette boîte est indispensable, quel que soit le genre auquel on veuille se livrer, puisqu'elle peut servir à l'atelier et à la campagne. On reconnaîtra d'ailleurs par la pratique qu'il faut aborder un peu tous les genres.

Cette boîte se fait de différents systèmes et nous ne voulons ici faire de réclame pour aucun ; cependant, nous recommandons d'en choisir une qui contienne, en plus de la palette et des couleurs, le siège de campagne et le chevalet ; ce modèle est très pratique pour peindre dehors. Les dimensions de cette boîte varient et sont connues dans le commerce sous les noms de *boîte de 4*, *boîte de 5*, *boîte de 6*. La boîte de 4 est suffisante pour une dame ; la boîte de 6 devra être choisie pour un homme ; elle est plus lourde, mais l'étude qu'on peut y renfermer est plus grande ; elle est donc préférable.

La boîte étant choisie, on y ajoutera les couleurs dont nous donnons plus loin la nomenclature en démontrant la manière de les placer sur la palette.

On remplira les deux petites bouteilles en fer blanc, l'une d'*huile de lin clarifiée*, l'autre de *siccatif de Courtrai*.

MANIÈRE DE CHARGER LA PALETTE



Les *godets* placés en haut, à droite de la palette, contiendront l'un de l'huile, l'autre du siccatif (quelques gouttes seulement pour ne pas en renverser le contenu dans les mouvements qu'on sera obligé de faire pendant l'étude).

Les couleurs, placées dans l'ordre indiqué plus haut, ont une raison d'harmonie complémentaire qu'il est indispensable d'observer.

Le blanc, qui est le ton negatif, est placé au centre ; les tons jaunes, à la droite du blanc, en commençant par le plus clair jusqu'au plus foncé ; puis viennent les bleus dans le même ordre de graduation ; les tons rouges se placent à gauche du blanc, en observant le même ordre de placement ; puis, viennent le noir et les tons verts, également gradués.

CHOIX DES BROSSES

Prendre de préférence des *brosses* en *soies* blanches, de forme plate, ni trop longues ni trop courtes. Les brosses plates ont l'avantage de laisser une couche ferme qui dessine plus nettement ; les brosses trop longues font mou et ne servent que pour peindre les fonds dans les natures mortes et tableaux de figures.

Ces dernières donnent une touche plus vague qui aide à faire entrer plus d'air et convient mieux au fond du tableau.

Les brosses trop courtes et trop fournies posent, en peignant, des touches lourdes et sans souplesse ; on les emploie pour les frottis et les glacis ; nous dirons, dans un autre chapitre comment on doit procéder.

CHOIX DES PINCEAUX

On doit prendre ces *pinceaux* généralement de forme plate, pour les raisons déjà citées; cependant, il est utile d'en avoir quelques-uns de forme ronde qui soient un peu plus longs de poil. Il est également indispensable d'en posséder au moins deux très longs de martre, qu'on nomme pinceaux à filets, lesquels servent à dessiner avant et pendant l'étude ; on doit se munir aussi d'un pinceau de

forme plate, large de un à deux centimètres au moins, pour passer et fondre les touches comme il sera dit plus loin.

La boîte doit être munie de deux *couteaux* à palette : un de forme droite, servant à ramasser les couleurs et à les détremper ; l'autre, de forme coudée, dit truelle. Ce dernier sert pour ébaucher les grandes surfaces ; il étale plus vite le ton, quand on peint sur une toile neuve. Il sert également à enlever la couleur fraîche sur le tableau quand on veut, de suite, recommencer une partie mal venue.

Un *appui-main* et un *grattoir* termineront le contenu de la boîte.

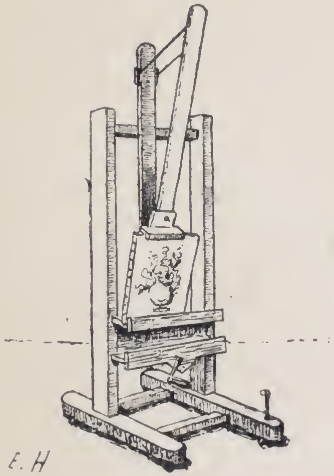
L'appui-main est une baguette brisée en quatre morceaux qui s'assujettissent lès uns au bout des autres au moyen de viroles en cuivre ; son emploi est indispensable pour assurer la main dans l'exécution des détails.

Le grattoir s'emploie pour enlever les épaisseurs de couleurs dont la saillie gênerait pour reprendre une étude qu'on veut continuer ; il ne sert donc que dans le cas où la couleur est très sèche.

Il est indispensable de se servir d'un *pincelier*, rempli d'essence de térébenthine, qu'on place à portée de la main quand on travaille ; on y lave les brosses et les pinceaux chaque fois qu'on change de ton ; c'est une question très importante pour obtenir des tons fins et d'une grande fraîcheur de coloris. Le pincelier est une petite boîte en fer blanc, se fermant par un couvercle, que nous recommandons de prendre à vis pour qu'il soit plus aisément transportable ; il sert également à l'atelier et à la campagne ; le dessous est plombé, ce qui l'empêche de se renverser. A l'intérieur de ce pincelier est adapté un grillage sur lequel on peut frotter la brosse ou le pinceau sans rencon-

trer de dépôt, puisque le grillage sert de tamis et laisse tomber la couleur dans le double fond en laissant toujours l'essence claire et propre. On peut s'en servir ainsi environ un mois sans renouveler l'essence complètement ; néanmoins, comme ce liquide se volatilise, on devra en remettre de temps en temps pour compléter ce qui manque et le tenir toujours aux trois quarts plein.

CHOIX DU CHEVALET



Le *chevalet* est un objet de première nécessité. Nous ne saurions trop recommander d'en choisir un pouvant monter, descendre et incliner le tableau d'une seule main ; c'est le plus commode et le plus solide. Celui que nous recommandons est en bois de chêne et se nomme chevalet mécanique. Le chevalet simple, en bois blanc, est suffisant pour un débutant mais il nécessite de grandes précautions, car il se déplace au moindre choc du pied ou de la main.

TOILES, PANNEAUX & PAPIERS
préparés pour peindre

Se servir de préférence d'une toile fine, montée sur un châssis à clefs et préparée d'un ton gris clair quand on a l'intention de faire un tableau. Pour de simples études, la toile ordinaire, les panneaux ou le papier à peindre sont suffisants ; toutefois, nous recommandons le choix de leur apprêt en un ton gris clair, à l'exclusion de tout autre qui est au moins gênant quand il ne noircit pas.

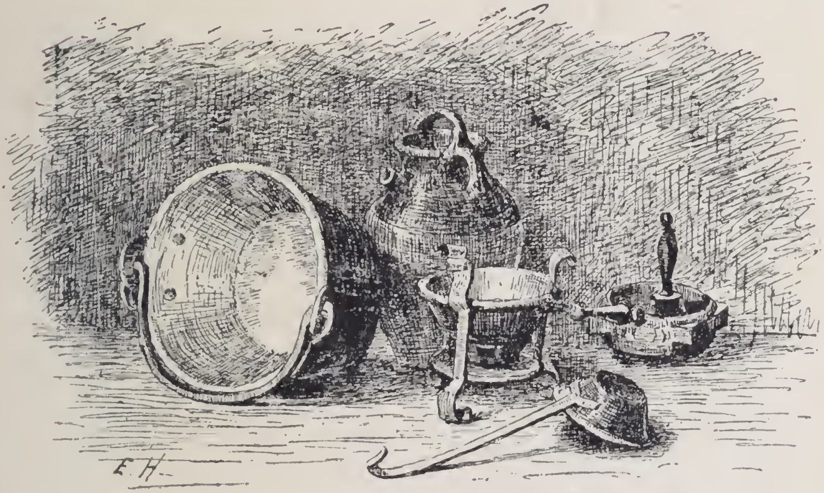
Avant de parler du choix des études, nous ferons observer aux commerçants que la conscience, la sincérité, le travail assidu, le soin le plus minutieux doivent être appliqués aux études ; elles ne sont jamais trop faites ou trop poussées et on ne doit les abandonner que quand on en est entièrement satisfait. Les études ainsi approfondies seront souvent sèches et dures (défauts qu'il faut s'efforcer de perdre, bien entendu), mais aussi faibles quelles soient, si elles sont faites sincèrement, elles constitueront pour l'artiste une sorte de bibliothèque où il puisera toute sa vie. Qu'on se pénètre bien de ceci : ce n'est que par cette façon de procéder qu'on arrivera à peindre simplement et largement. Quand la mémoire se sera meublée, que l'œil se sera fait, que la main sera devenue obéissante et assurée, on arrivera à savoir se résumer dans une simple touche qui, tout en étant légère et facile, contiendra les qualités exigées dans toute bonne peinture, qualités multiples telles que dessin, valeur, couleur, etc., etc. Tous les grands maîtres ont fait des études poussées au point de faire

toutes les feuilles aux arbres et surtout toutes les branches, en se désespérant de ne pouvoir rendre toutes les fleurs et tous les brins d'herbe qu'ils avaient devant eux. On peut s'assurer de ce que nous avançons en voyant les tableaux des maîtres anciens d'abord, et, plus près de nous, des maîtres modernes. Ce n'est qu'après avoir fait ces études qu'ils sont devenus possesseurs de leur métier, ont pu se livrer à leurs inspirations et traduire leur pensée sur la toile. Voyez les études et les commencements de Corot, Troyon, Rousseau, Courbet, Millet, d'Aubigny : nous ne citons à dessein que des maîtres paysagistes, car on se figure assez généralement, dans le monde des amateurs, que ce genre est secondaire, plus facile, et demande moins d'étude. C'est une erreur très profonde ; il est au moins aussi difficile que n'importe quel genre de peinture, si ce n'est plus, attendu que les débutants, qui dessinent souvent très mal, voient quelquefois, en essayant de peindre une figure ou un portrait, qu'ils sont loin de rendre l'aspect de ce qu'ils désirent nous montrer ; mais, quand ils essaient de peindre des arbres, ils ne se doutent jamais combien ils sont éloignés de la vérité.

Tout est difficile et demande de l'étude Que l'élève qui croit arriver plus vite à ce résultat en choisissant le paysage se détrompe ; pour faire très bien dans ce genre c'est tout aussi long et aussi difficile que dans tout autre.

NATURES MORTES

Choix des Études préliminaires, quel que soit le genre auquel on désire se livrer dans la suite



Notre expérience nous a montré que l'étude des natures mortes est indispensable à tout élève qui veut apprendre à peindre ; en conséquence, nous recommandons de commencer par ce genre.

On devra, au début, peindre de préférence des objets de formes droites, carrées ou rectangulaires, tels que livres, boîtes, cartonnages, etc.

Ce choix a pour but de se familiariser avec la perspective simple ; on continue ensuite par des objets de formes rondes, tels que : bouteilles, assiettes, etc.

Il faut toujours, quand cela est possible, copier les objets de grandeur naturelle ; plus tard, quand on connaîtra mieux les outils et les couleurs, on pourra peindre des intérieurs d'appartement, ce qui habituera à réduire les proportions des objets qu'on aura à représenter, tels que portes, fenètres, meubles, sièges, tapis, etc.

Comme ces études sont très difficiles, on commencera par de petits objets qu'on placera seuls sur une table.

L'objet choisi pour être peint étant un livre, il devra ètre posé sur une table de dimension ordinaire, plutôt haute que basse. Une table trop basse donne une perspective peu agréable en montrant les objets vus du dessus. Le jour doit être pris venant de gauche à droite, c'est le plus commode pour bien voir sur la palette et pour que la main, en travaillant, ne porte pas une ombre gênante sur la toile.

On devra reculer son chevalet de façon à se trouver éloigné d'une distance trois fois égale à la plus grande dimension des objets qu'on veut peindre. Si on travaille dans un appartement, et placé près d'une fenètre ordinaire, on bouchera le jour dans le bas à la hauteur d'un mètre environ. S'il y a plusieurs fenêtres dans la pièce, on aura soin d'en fermer les volets pour n'avoir du jour que de celle près de laquelle on sera placé, afin d'obtenir un jour franc venant d'un seul côté ; cela donnera plus d'effet et facilitera l'exécution, en éclairant les objets d'une façon unique.

Ainsi placé, et la toile fixée solidement sur le chevalet on commencera à dessiner très légèrement avec un morceau de fusain. Quand on se sera assuré de la justesse des proportions, on appuiera davantage, en ayant soin de masser les ombres, afin de mettre le dessin à l'effet, comme si on ne voulait pas qu'il devienne autre chose ; puis, quand le dessin paraîtra satisfaisant, on dessinera avec le pinceau ; voici comment on s'y prendra :

Muni d'un pinceau long et mince, dit pinceau à filets, on dessinera, en se servant d'un ton chaud composé de noir, de blanc et d'ocre rouge. Ce ton doit être employé très liquide et avec de l'essence de térébenthine seulement, de façon qu'il sèche de suite par l'évaporation de l'essence, et que, cependant, il ne vienne pas gêner l'exécution, ce qui arriverait si on employait tout autre liquide. Ce second dessin terminé, on époussettera le fusain légèrement avec un plumeau, de façon qu'il ne reste que le trait du pinceau. Le fusain aurait l'inconvénient de salir les tons, et la fraîcheur est une qualité qu'on doit s'efforcer d'acquérir.

Après ces préliminaires, on commencera à peindre en débutant par le fond. Il faut pour cela prendre très peu de couleur dans la brosse (ne pas se servir d'un pinceau). Eviter les épaisseurs est une condition essentielle dans les fonds, qui doivent être peints avec une multitude de tons passés ou fondus les uns dans les autres pour avoir l'air de n'en former qu'un seul. Ne jamais faire le ton sur sa palette et d'avance ; il faut prendre légèrement les couleurs au bout de la brosse et ne les mêler définitivement que sur la toile, en y retouchant le moins possible. Si on procédait autrement, le ton serait ce que l'on appelle *bouché*, lourd et sans air, comme la couleur que les peintres en bâtiment étalent sur les murs, après avoir fait le ton dans un camion.

Il faut s'assurer, avant de peindre, que les couleurs sur la palette, sont bien molles et faciles à saisir avec les pinceaux. Le blanc d'argent est souvent trop dur; il faut l'assouplir, le détremper, en y ajoutant quelques gouttes d'huile de lin qu'on mêlera aisément avec le couteau à palette; on en fera autant pour toutes les couleurs trop dures.

Le fond du tableau doit être choisi autant que possible très simple, quand on commence à apprendre à peindre. Les tons sombres et neutres doivent être préférés aux couleurs éclatantes, telles que rouge, violet, jaune, bleu, qui ont, en plus de leur intensité de couleur, l'inconvénient d'augmenter la difficulté des *valeurs* et d'empêcher la perspective aérienne, qualité première et indispensable de cette partie du tableau.

Le fond étant ébauché (nous disons ébauché, car il est rare, quelque habile que l'on soit, de pouvoir le terminer *du premier coup*), on continuera en peignant les objets les plus éloignés et touchant le fond, jusqu'à ce qu'on arrive à ceux du premier plan, qui se feront en dernier. Si, comme nous le conseillons, l'élève commence par peindre un seul livre placé sur une table, il fera d'abord le fond comme nous l'avons dit plus haut; il continuera par le livre et terminera par la table, dont le bord fera le premier plan du tableau.

EXECUTION OU MANIÈRE DE PEINDRE

Quel que soit l'objet qu'on ait à peindre, on doit commencer par le ton le plus foncé de cet objet, continuer par le *ton médium*, qui se nomme *ton local*, et terminer par le ton le plus clair, pour obtenir le *modelé* et faire tourner l'objet. Si c'est du métal qu'on représente : cuivre, fer, argent, or, ou du marbre, et en général tous les corps durs, on aura en plus une partie très brillante appelée *grand clair ;* cette partie doit se peindre en dernier, et autant que possible d'une seule touche. La nature morte, particulièrement, exige une exécution brillante et facile ; c'est la qualité première de ce genre de peinture. Pour y arriver, le mieux est de pouvoir peindre d'une seule fois, sans retouches ; comme cela demande beaucoup d'adresse de main, il faudra procéder méthodiquement comme nous l'indiquons : c'est le plus sûr moyen d'arriver en peu de temps à un bon résultat.

Aussi foncée que soit la partie la plus noire du tableau, même si on représente une étoffe noire, on ne devra jamais employer le noir pur ; de même pour les tons les plus brillants, on ne devra jamais employer le blanc pur tel qu'il sort du tube. Le blanc n'est pas un ton à lui seul, le noir non plus ; on s'en assurera avec un peu d'observation. D'une façon générale, il ne faut jamais se servir des couleurs sans les mélanger.

On ne doit jamais reconnaître l'existence de la palette. En voyant un tableau il ne faut pas qu'on puisse dire : « Tel ton a été fait avec telle couleur ». On devra donc

chercher à obtenir les valeurs les plus foncées en mêlant, pour y arriver, toutes les ressources que nous fournit la palette. — Un exemple : le *bleu de Prusse* et la *laque de garance* font un très beau noir violet. L'élève trouvera lui-même des tons très variés dans les noirs en employant d'autres couleurs. On ne peut lui dire, comme dans les traités de cuisine : — pour faire une omelette, on prend des œufs, — car si on ne peut se passer de prendre des œufs pour confectionner une omelette, en peinture on peut se passer de certaines couleurs que l'on remplace aisément par d'autres ; en voici un exemple :

Pour faire un ton gris, la première pensée qui vient au commençant est de prendre du *noir* et du *blanc* pour le composer. Eh bien ! on peut remplacer ces couleurs par du *vert* et de la *laque de garance* mêlés de *blanc*. Nous le répétons : tous les tons peuvent s'obtenir avec les couleurs les plus diverses ; il n'y a aucune règle à suivre.

Les seuls conseils que notre expérience puisse donner aux novices consiste à dire ceci : — Ne faites pas de tons verts avec le *bleu de Prusse* et le *jaune de chrome* ; ces deux couleurs, par leurs compositions chimiques, ne s'accordent pas ; à la longue, le ton très beau au moment où il a été fait, s'altère et le bleu absorbe le jaune.

N'employez pas de bitume. Cette couleur ne sèche pas d'elle-même, se casse en éclats et se fendille quand on y met du siccatif.

La laque *jaune de gaude* ne sèche pas et noircit quand on l'emploie seule.

Le *bleu de Prusse* s'emploie comme dernière ressource pour parfaire les tons qu'on n'a pu trouver sans lui, il est fort séduisant, notamment dans les ciels, mais verdit et noircit en peu de temps.

Le *vert Véronèse* a le même inconvénient ; il faut en

employer le moins possible. En résumé, à part les exceptions que nous avons signalées, chargez votre palette dans l'ordre indiqué et composez les tons avec tout ce qu'il vous plaira.

DU SICCATIF DANS LES COULEURS

Le siccatif est indispensable. Il y a des couleurs qui sèchent très difficilement, les laques principalement ; on a donc recours au siccatif dans leur emploi, surtout lorsqu'elles ne sont pas mêlées à d'autres, comme dans les fleurs, où on est obligé d'arriver à une grande intensité.

Voici une formule pour s'en servir que nous recommandons aux artistes :

Mettez deux tiers d'huile de lin pour un tiers de siccatif, placez ce liquide dans un des godets de la palette et employez-le généralement quand vous faites des tons où il n'entre pas de blanc.

N'employez pas le siccatif pur : il ferait fendiller la peinture.

MANIÈRE DE PEINDRE UN ENSEMBLE

Après avoir peint quelques objets séparément, on continuera par des ensembles ; deux ou trois objets tout au plus pour les premières fois ; on augmentera ensuite successivement, en apprenant à grouper les objets comme nous l'indiquerons plus loin.

Les objets placés et dessinés, on procédera à l'ébauche.

Comme il y a trop à faire pour peindre le tout dans une seule séance, il faut ébaucher chaque objet en peignant très légèrement, c'est-à-dire avec très peu de couleur ; bien marquer et arrêter les parties d'ombre et de lumière sans s'occuper des détails, ne chercher que l'effet.

Ce premier travail a pour but de déterminer la valeur de chaque chose. Les valeurs étant connues, on pourra ensuite passer à l'exécution définitive sans s'exposer à recommencer les parties faites trop claires ou trop foncées, si on n'avait pas procédé par une ébauche qui est le diapason de la peinture.

MANIÈRE DE FONDRE ET DE PASSER LES TONS les uns dans les autres

Cette opération consiste à mêler les tons et à fondre les touches qui sont trop heurtées ; elle sert à adoucir la mosaïque des couleurs laissées par la brosse et le pinceau ; pour y réussir, voici comment on opère :

Il faut se servir d'un pinceau de martre plat, large de un à deux centimètres, qu'on trempe dans l'essence contenue dans le pincelier ; on le laisse tout plein de liquide en l'aplatissant sur une partie très propre de la palette, afin de rectifier l'alignement des poils. Quand on se sera assuré de son parfait état, on passera ce pinceau *très légèrement* sur la partie qui vient d'être peinte ; l'essence empêchera les poils du pinceau d'entraîner la couleur et d'y adhérer ; les tons se fondront en passant les uns sur les autres. Il faut avoir soin de laver le pinceau après chaque coup donné, car la plus petite parcelle de couleur qui resterait collée aux poils s'étalerait au second coup et brouillerait tout.

Cette opération importante est très délicate et demande une main légère ; avec un peu d'habitude, on y parviendra facilement.

EXPLICATION DES VALEURS

Si on a justement appelé le dessin l'orthographe des formes, on peut assurément ajouter que la valeur est l'orthographe des tons. Le dessin et les valeurs sont les bases fondamentales de la peinture; ils doivent être l'objet d'études constantes et incessantes en observant à chaque moment les objets qui nous environnent, en comparant les différents degrés de blanc ou de noir qui existent entre eux. Si on a devant soi une statuette en plâtre, par exemple, il sera facile de comparer la valeur des parties dans l'ombre par rapport au noir du fond qui est derrière, et de se rendre compte de celui qui est le plus noir. C'est ce qu'on appelle trouver la valeur. Mais si ce sont des objets de couleurs vives et très diverses que l'on étudie, les valeurs seront plus difficiles à observer, surtout si ce ne sont pas des couleurs unies et si ce sont des vases décorés de fleurs ou d'autres détails qui empêchent de bien se rendre compte des valeurs en mettant des couleurs diverses dans la lumière et des tons clairs dans les ombres. En conséquence, nous recommandons des objets de couleur unie, et surtout des plâtres.

Toute la peinture repose sur la justesse des valeurs, nous ne saurions trop le répéter. La couleur, à vrai dire, n'existe pas, puisqu'il est prouvé que chacun ayant les yeux conformés d'une façon différente voit les couleurs également différentes; d'où il résulte que ce qui semble aux uns être un ton gris rose, est pour les autres un ton gris vert. Je ne parle ici que des yeux bien conformés,

car on a des exemples de personnes, atteintes d'une maladie qu'on nomme le daltonisme, qui ne distinguent pas le rouge du vert. On cite à ce propos le célèbre compositeur Meyerbeer, qui en était un exemple frappant. En effet, il lui arrivait fréquemment de mettre une cravate rouge, la croyant noire. Nous pouvons encore citer des exemples que nous rencontrons chaque jour; entre autres, un de nos amis, chirurgien en chef d'un hôpital à Paris, atteint de la même affection, ce qui ne l'empêche pas de faire de très bons dessins avec du blanc et du noir, car il a beaucoup étudié la science des valeurs.

Nous nous résumons; si l'élève est né coloriste, tant mieux, c'est une très belle qualité; s'il ne l'est pas, il pourra arriver à faire de très belles choses quand même, par l'étude du dessin et des valeurs; ces deux sciences s'apprennent en travaillant.

DE LA COMPOSITION DES NATURES MORTES

et de la façon de grouper les objets

Bien que la composition joue un rôle moins important dans les tableaux de natures mortes que dans les autres genres de peinture, et que ce soit l'exécution qui prime tout, il n'en est pas moins vrai qu'il faut savoir grouper les objets pour les présenter agréablement.

Fig. 1

La composition d'un tableau de natures mortes exige deux points essentiels : 1° la ligne, 2° l'effet.

Trouver, en groupant des objets, une ligne agréable formée par la façon dont on les rapproche plus ou moins les uns des autres, c'est là une science qui demande beaucoup de pratique et qu'il est difficile d'enseigner. Le goût de celui qui s'y livre est la principale qualité requise; cependant, nous allons indiquer une façon de procéder qui est d'ailleurs la base de toutes les compositions, quel que soit le genre du tableau : ce moyen, c'est la pyramide.

Fig. 2

Le groupe principal doit s'envelopper dans une ligne ayant la forme d'une pyramide accompagnée ou relevée à droite ou à gauche par un groupe plus petit qu'on nomme rappel et que nous démontrons dans la *figure 1*.

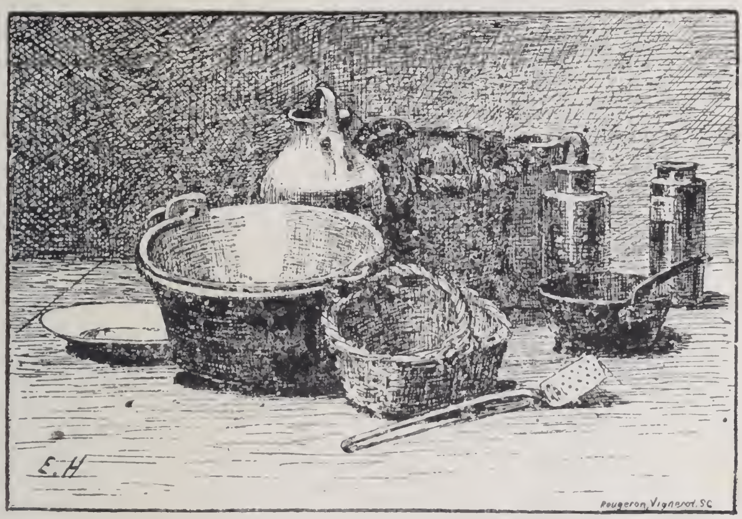
Les nombres impairs, tels que 3, 5, 7, doivent être préférés dans une composition. Si on est obligé pour un sujet donné, de grouper des objets indispensables formant un nombre pair, 2, 4, 6, par exemple, il faudra dissimuler leur nombre en les plaçant par groupe impair comme dans la *figure 2.*

Fig. 3

Quand, dans un sujet donné, il se trouve des objets de même hauteur : Exemple, des bouteilles d'égale grandeur on s'efforcera de trouver la pyramide en renversant, si on le peut, certains objets. (Voir *figure 3*).

Si, pour une raison majeure, on ne peut renverser les objets, on trouvera la pyramide dans l'effet, c'est-à-dire au moyen des ombres (Voir *figure 4*).

Fig. 4



La pyramide devra être dissimulée; si elle était appréciable au premier coup d'œil, ce serait très désagréable. Elle ne doit être apparente que pour les initiés; c'est un moyen de trouver vite à grouper d'une façon agréable, mais ce n'est qu'un moyen, et cela fait partie du métier; il ne faut pas en faire parade.

Voyez dans les quatre figures ci-dessus, la pyramide existe quand on la cherche, elle est la charpente de l'édifice, elle tient tout et n'est visible que pour les architectes. Nous pensons avoir dit tout ce qui peut être utile aux élèves en ce qui concerne les natures mortes et nous allons passer à la *manière de peindre les fleurs et les fruits*.

FLEURS
Rougeron, Vignerot, SC.

FLEURS ET FRUITS

Les fleurs ont un charme si grand par leurs couleurs variées à l'infini, par leur grâce, par la légèreté de leurs formes, qu'il n'est pas une personne qui n'aime à les regarder, à respirer leur parfum ou à s'en parer.

Il est donc bien naturel que les artistes soient tentés de les peindre; ils ont pour cela deux raisons : d'abord celle que nous venons de citer, ensuite le plaisir irrésistible, pour tous ceux qui sont coloristes, de peindre des couleurs fraîches et intenses; cela repose des Intérieurs et des Paysages, qui sont toujours dans les tons gris, sauf quelques exceptions.

Les fleurs ont aussi une très grande poésie et fournissent aux délicats une mine de tableaux à exploiter. En effet, que de souvenirs évoque en nous une fleur, une simple fleur! et quelle est la personne, homme ou femme, qui n'en ait donné ou reçu et ne s'en souvienne toujours?

Quel monde de réflexions on peut faire en voyant un bouquet de bal posé sur une chaise et oublié peut-être à dessein! ou bien encore un bouquet jeté sur une table au retour d'un bal, bouquet déjà bien fané et dont les fleurs, dispersées par une main féminine qui l'a mutilé pour

faire des heureux, semblent regretter tout à la fois l'absence de leurs compagnes et l'éclat de la fête où elles ont brillé.

Et le bouquet qui s'est fané lentement dans un vase, malgré tous les soins dont il était l'objet ! voilà encore un vaste champ à reflexions et un joli tableau à peindre.

Quel charme et quel douceur de tons, quelle mélancolie et quels rêves nous inspirent ces pauvres fleurs pendantes, desséchées, désolées, mortes !...

Nous ne voulons pas fatiguer le lecteur avec un sujet qu'il connaît aussi bien que nous. Les fleurs peuvent donc constituer à elles seules un genre de peinture très distinct et assez varié pour que l'artiste puisse s'y livrer à l'exclusion de tout autre.

Les maîtres de l'école flamande ont excellé en ce genre Tous en ont tiré des effets superbes et ont trouvé là un sujet de nous montrer leur incomparable habileté dans l'art de peindre. Quel dessin magnifique ! quelle science de la peinture ils ont déployée en peignant des roses, des tulipes, des œillets ! Quelle précision dans leur exécution ! Voyez au Louvre les tableaux d'Abraham Mignon ; comme ce grand artiste a su se jouer des difficultés, et comme les petits détails ont été vus et rendus ; des petits coquillages, des insectes, des mouches imperceptibles, des chenilles de couleurs variées, d'autres infiniment petites suspendues par leur fil microscopique, tout cela rendu perceptible à l'œil nu, tout en gardant les qualités d'enveloppe voulues si difficiles à obtenir quand on peint les détails, surtout lorsqu'ils sont petits.

Ah ! que ces maîtres-là étaient forts.

MANIÈRE DE PEINDRE LES FLEURS

Voici d'abord les conseils que nous pensons utiles pour les jeunes artistes qui ont l'intention de peindre spécialement ce genre.

Dessinez des fleurs très sérieusement et une seule à la fois. Étudiez bien, par un dessin à la plume, les moindres détails de leur construction. Voyez comment les feuilles et la fleur tiennent sur la tige; c'est ce qu'on appelle étudier les attaches, et c'est indispensable, aussi indispensable que l'étude des muscles pour le peintre de figures.

Malgré la justesse de ce que nous venons de dire, comme nous savons qu'on ne voudra suivre notre conseil que quand on aura déjà acquis une certaine force par la pratique, nous allons expliquer la manière de procéder pour peindre les fleurs.

Voici comment il faut faire pour les groupes dans un vase :

Quand on peint des fleurs pour la première fois, une des principales difficultés qui se présente, c'est la composition, c'est l'arrangement.

Ici, comme dans la nature morte, on se trouve fort embarrassé pour trouver une ligne agréable dans l'ensemble et pour placer les nuances d'une façon harmonieuse; pour y réussir plus vite, il est indispensable de connaître la *théorie des couleurs* ou *tons complémentaires* dont voici la disposition :

Le vert est complémentaire du rouge.

Le bleu complémentaire du jaune.

Le violet complémentaire du jaune-orangé.

Quand on réunit des fleurs, il faut tenir compte de cette règle pour que le tout s'harmonise. Si vous mettez à côté de fleurs jaunes, des fleurs bleues ou presque bleues, vous aurez un aspect agréable ; il en est de même pour les autres nuances que nous venons d'indiquer.

Si, au contraire, vous placez des fleurs rouges à côté de fleurs jaunes, vous obtiendrez des tons discordants, un effet désagréable que l'exécution la plus parfaite ne pourrait sauver.

La loi des tons complémentaires est aussi très indispensable à observer parce qu'elle donne à l'artiste peintre un moyen sûr d'augmenter l'intensité des couleurs qui paraissent souvent bien ternes quand on les place directement à côté des fleurs.

Voici un moyen de vérifier ce que nous disons :

Peignez une fleur jaune sur un fond gris bleu et peignez-en une autre également jaune sur un fond de toute autre couleur : vous verrez la différence qu'il y aura entre elles, et comme le gris-bleu complémentaire du jaune activera son intensité et doublera son éclat.

Tout complémentaire n'est que l'accompagnateur du ton et ne doit, par conséquent, jamais être aussi éclatant que lui, car ils se nuiraient mutuellement.

Une difficulté pour les élèves, c'est de mettre des fleurs foncées dans la lumière et des fleurs claires dans l'ombre. En effet, chacun sait que les roses blanches, par exemple, disposées de façon à ce quelles se trouvent placées du côté d'où vient le jour, aideront à modeler l'ensemble et à le rendre plus facile à exécuter.

Si, au contraire, elles se trouvent dans l'ombre, elles mettront des notes claires dont la valeur sera très difficile à trouver. C'est là une difficulté qu'on aime à rechercher

quand on sait peindre, mais qu'il faudra au contraire éviter très soigneusement au début.

Nous signalons ces inconvénients, car nous savons combien les artistes débutants ont besoin d'encouragement et combien il est nécessaire de réussir dans les commencements, pour ne pas se désespérer en constatant l'impuissance dans laquelle on se trouve pour rendre les merveilles que la nature étale à nos yeux.

COMPOSITION DE LA LIGNE D'ENSEMBLE

Nous dirons peu de choses sur ce sujet, afin de ne pas répéter ce que nous avons dit dans le chapitre des natures mortes, d'autant plus que le goût de l'artiste qui opère est pour les trois quarts dans la science de l'arrangement; néanmoins, voici quelques conseils :

Évitez la forme boule. Que les fleurs ne soient pas étouffées en les entassant en grande quantité dans un vase relativement trop petit. Que l'on puisse voir, en la cherchant, la pyramide que nous recommandons dans la composition des natures mortes. Qu'il y ait une masse importante et d'autres plus minimes pour l'accompagner.

Évitez les hauteurs semblables ; c'est d'un vilain effet et cela enlève le pittoresque. Voyez la *figure 5*, qui fera mieux comprendre ce que nous venons de dire.

Le dessin terminé et toutes les couleurs bien liquides sur la palette, il faut commencer l'ébauche en mettant des notes ou taches de couleur, à l'endroit où la nature nous les montre. Pour les rouges vifs, il faut tenir le ton plus

clair à l'ébauche et ne pas trop craindre l'intensité momentanément criarde. En terminant, on adoucira et calmera certains tons trop entiers. Cette manière de procéder donnera de l'éclat et de la transparence, surtout dans les rouges, qu'on peut glacer avec de la laque quand l'ébauche est sèche.

Le feuillage et tout ce qui est verdure se peint ensuite, toujours par taches et en tenant compte seulement des valeurs. Le vase, le fonds, la table qui porte le tout étant ébauchés, on commencera à terminer en exécutant en une seule fois chaque fleur, car le modèle change très vite de couleur et de dessin, de sorte que, si on voulait reprendre ce travail, ce serait toujours à recommencer.

L'emploi des pinceaux de martre se recommande tout naturellement en terminant. Leur souplesse donne des touches plus légères et fait mieux jouer le ton ; il en ressort plus d'élégance dans l'exécution et un dessin plus poussé dans les détails.

Il ne faut pas arrêter le dessin avec un ton trop foncé quand on veut exécuter, cela gênerait. Le trait doit être imperceptible, dans les fleurs claires surtout. Voici comment on s'y prendra :

Si on ébauche une rose blanche, on aura soin de se servir du siccatif et de n'employer que très peu de couleur pour pouvoir la reprendre peu de temps après ; on dessinera avec le pinceau à filets en faisant un ton très liquide et très transparent, se rapprochant le plus possible du ton foncé de la fleur. On ne devra pas mettre d'épaisseur, surtout dans le dessin, afin que le ton ne puisse gêner en laissant une couleur qui rendrait l'exécution sèche et dure. Tous les détails d'une fleur ou d'une feuille doivent être exécutés pendant que la couleur est fraîche. Quand on entreprend l'exécution d'une partie du bouquet, il faut la

Fig. 5

terminer dans une seule séance; ce qui serait remis après ne se fondrait pas avec le reste, y serait toujours étranger et ferait mauvais effet.

Pour terminer ces conseils, nous dirons que le choix du vase, ou plutôt de la couleur du vase, a aussi son importance. Ceux en grès simples, sans détails, ceux en métal, étain, cuivre et autres sont préférables pour un bouquet dont les couleurs sont multiples. Les vases de couleur qui ont des détails en relief ou en peinture s'emploient de préférence quand on peint des fleurs d'un seul ton, comme des branches de pommier ou cerisier au printemps, en tenant compte toutefois de la couleur du vase par rapport au ton complémentaire des fleurs.

Exemple : On prend un vase tirant sur le vert pour des fleurs de pommier qui sont blanches, roses et rouges.

Nous recommandons aux élèves qui auront déjà acquis des connaissances en peinture, après avoir fait beaucoup de fleurs à l'intérieur, de faire des études en plein air, en plaçant leur modèle dehors. Ils trouveront là une autre mine à creuser et des horizons immenses à parcourir. Ces études de plein air leur montreront des tons nouveaux et des valeurs dont ils ne se seraient jamais doutés, qui auront l'avantage de les préparer au paysage, en les habituant à l'enveloppe de l'air, qui adoucit et harmonise les détails noyés dans l'ensemble.

FRUITS.

MANIÈRE DE PEINDRE LES FRUITS

Ayant déjà indiqué la façon de s'y prendre pour peindre des natures mortes et les fleurs, nous aurons très peu à dire sur la manière de peindre les fruits, puisqu'ils tiennent à la fois des natures mortes par leur immobilité, et des fleurs par leurs feuillages et leurs branches.

Il nous semble inutile de nous arrêter plus longtemps sur les fruits simples comme poires, pommes, prunes, etc. ; ces fruits, séparés de leurs feuilles deviennent des natures mortes et se peignent de la même façon.

Nous allons seulement nous occuper des fruits transparents, comme les groseilles, les raisins et l'intérieur des grenades.

Les raisins étant groupés de la même façon que les natures mortes, le dessin étant terminé, on procédera à

l'ébauche, afin de donner à chaque grappe sa valeur juste dans l'ensemble.

Si on peint des raisins blancs, on commencera par le ton local de chaque grain : c'est souvent un ton vert-jaune ; on peindra le grain entièrement d'un seul ton, puis on y ajoutera le clair obscur qui se trouve dessous : il est généralement d'un ton jaune d'or très clair ; ensuite, on posera le ton gris bleuâtre connu sous le nom de fleur du raisin. Cette fleur, qui n'existe que sur les parties encore vierges de tout frottement, donne à chaque grain son modelé. On terminera enfin en appliquant le brillant qui se trouve à l'endroit où la fleur a disparu et laisse reluire la pulpe du raisin.

Le ton local et le clair obscur doivent être peints avec peu de couleur et plutôt en glacis. Le ton gris-bleu de la fleur sera peint à volonté, plus épais si on veut, et le brillant seul pourra être empâté.

Remarquez que nous disons avec intention *pourra être empâté*, car ce n'est pas absolument indispensable; si le ton et la valeur sont justes, l'effet se produira aussi bien sans épaisseur de couleur.

Voici un moyen que nous avons employé depuis fort longtemps et qui nous a toujours semblé supérieur aux autres :

Quand vous voudrez peindre des grenades rouges, préparez d'avance sur votre toile les parties où devront se trouver placés les tons rouges, en frottant légèrement du vermillon pur mélangé de siccatif. On peut faire cette préparation un jour ou deux avant de peindre, afin que la couleur soit bien sèche quand on voudra exécuter le fruit. La raison de cette préparation est que les tons rouges (sauf le vermillon) n'étant pas des couleurs couvrantes, il en résulte que, si la toile est un ton gris comme celle qu'on achète toute préparée, les tons rouges laissent voir dans leur transparence la préparation de la toile; cela change les tons qui, de rouges vifs sur la palette, deviennent, étant appliqués, rouges sombres et violacés, annihilent ainsi l'intensité et ne rendent pas ce qu'on désire.

L'exécution est la même que pour les raisins. Prenons, par exemple, un seul pépin de grenade, comme il s'en trouvera d'éparpillés sur la table, pour accompagner le groupe principal; ce pépin sera, à l'ébauche, couché ou peint à plat d'un seul ton vermillon pur. Pour exécuter définitivement, on fera un glacis (huile de lin et siccatif) de laque de garance pure qu'on appliquera entièrement sur le vermillon, puis on s'attachera à mettre les ombres

et les reflets qui modèlent chaque pépin, en terminant par le petit brillant. On observera que chaque pépin possède un brillant qui lui est propre : ce brillant a une forme particulière et une valeur différente. Il ne faut jamais poser deux touches semblables de ce clair, car on tomberait vite dans l'imitation des toiles dites tableau de commerce, qu'on voit vendre dans les bazars et sous les portes cochères, genre de peinture qui n'a rien de commun avec l'art.

Le *glacis* de laque sur vermillon donne un très beau rouge transparent et sert admirablement pour le commencement de l'exécution des pépins de grenade, mais il faut avoir soin d'étudier consciencieusement la diversité des rouges en terminant chaque pépin, autrement la préparation se laisserait deviner; c'est ce qu'il ne faut pas laisser voir.

Les groseilles à grappes rouges ou blanches s'exécutent de la même façon pour obtenir de la transparence.

Si les amateurs qui nous ont fait l'honneur de nous lire ont bien voulu suivre nos conseils progressifs, ils ont déjà acquis une certaine habileté qui leur facilitera l'emploi des procédés que nous venons de leur indiquer.

MANIÈRE DE PEINDRE UN ENSEMBLE
de Groseilles à grappes blanches et rouges

Indiquez de mémoire, en composant sur votre toile et d'une façon très vague, la forme générale des parties de

Fig. 6.

votre composition. Cette indication étant faite avec le fusain, prenez la palette et ébauchez de souvenir les parties où vous avez l'intention de mettre les feuillages,

et peignez en vermillon celles où vous croyez mettre les groseilles rouges. Pour les groseilles blanches, préparez la place avec un ton clair (blanc, vermillon et jaune indien). Cette ébauche doit se faire très vague, sans rien préciser, avec le moins de couleur possible, pour ne pas gêner si la nature ne nous donne pas exactement ce que nous pensions.

Voyez *figure 6 et figure 7*.

Fig. 7.

Voici sa raison d'être.

Les feuillages se fanent très vite et changent de forme en très peu de temps.

Il faut terminer chaque feuille en une seule fois, ce qui ne pourrait s'obtenir sans une préparation faite d'avance.

Cette redite du procédé pour peindre des fleurs nous a paru utile afin que l'élève en comprenne mieux l'importance.

Pour exécuter les groseilles blanches, glacez sur la partie préparée *ad hoc,* en vous servant de tons jaunes transparents, tels que laque jaune, jaune indien, sienne naturelle ; puis, dans ce glacis, exécutez chaque petite groseille en observant bien sa forme et sa valeur, comme pour les groseilles rouges.

Les fruits glacés, les fruits confits et les bocaux de fruits conservés doivent s'ébaucher et se peindre de la même façon que celle indiquée pour les raisins et pour les groseilles rouges.

NETTOYAGE
pour la conservation des Outils

Il est indispensable de tenir les outils en parfait état de propreté. Les pinceaux, particulièrement, doivent être l'objet de soins attentifs, car, si on néligeait leur nettoyage, ils deviendraient durs et n'obéiraient plus pour les services que l'artiste attend de chacun d'eux, notamment les pinceaux de martre, qui doivent toujours conserver leur entière souplesse.

MANIÈRE DE NETTOYER LES PINCEAUX

Quand on peint tous les jours, il suffit, après chaque séance, de laver les pinceaux dans l'essence de térébenthine et de bien les essuyer en ayant soin d'en aligner les poils, en leur donnant la forme qu'ils avaient étant neufs. Il ne faut les nettoyer au savon que très rarement et lorsqu'ils sont trop durs, ce qui arrive si, après les avoir lavés à l'essence, on est longtemps sans peindre.

NETTOYAGE DES BROSSES

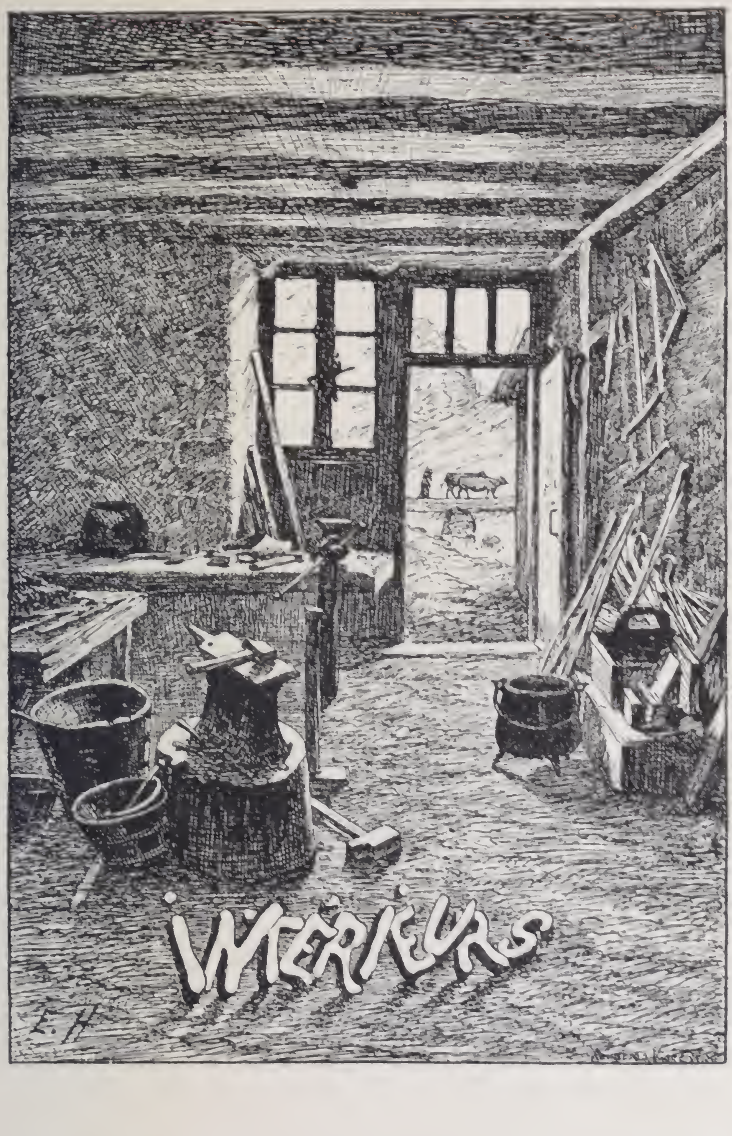
Les brosses peuvent se nettoyer de la même façon; cependant, il est préférable de les savonner après chaque séance. Les soies ayant plus de force que la martre, il n'y a pas à craindre l'inconvénient de les voir devenir trop molles, ce qui arriverait pour les pinceaux si on les savonnait chaque jour. Ce savonnage pour les brosses a l'avantage de les assouplir au point de les rendre bonnes indéfiniment, et de pouvoir servir bien longtemps après que la fleur en a été usée.

Ainsi nettoyées au savon et bien lavées dans plusieurs eaux on laisse sécher les brosses, qui, le lendemain, auront retrouvé leur fermeté primitive. Si on voulait s'en servir aussitôt savonnées, elles n'auraient pas assez de résistance ; c'est pourquoi il faut faire ce nettoyage chaque fois afin de les retrouver en bon état au moment de travailler.

NETTOYAGE DE LA PALETTE

La séance terminée, on enlève de la palette les couleurs qui ont été salies complètement pendant l'étude et on les jette. Celles qui ne sont que peu abimées se nettoient en enlevant avec le couteau les parties impures. Ce travail fait, on retire tout ce qui est inutile et on essuie la palette avec un chiffon. Si on observe ces soins dès les premiers jours, la palette restera toujours propre et laissera voir les veines du bois comme si elle était neuve. C'est une bonne habitude à prendre dès le début; si on ne peut obtenir ce bon résultat pour toute la palette, il est néanmoins indispensable d'y réussir dans la partie du milieu sur laquelle on cherche les tons.

Cette propreté est nécessaire pour trouver des tons frais; si la palette était sale on y parviendrait difficilement.


INTÉRIEURS
E. H.

INTÉRIEURS

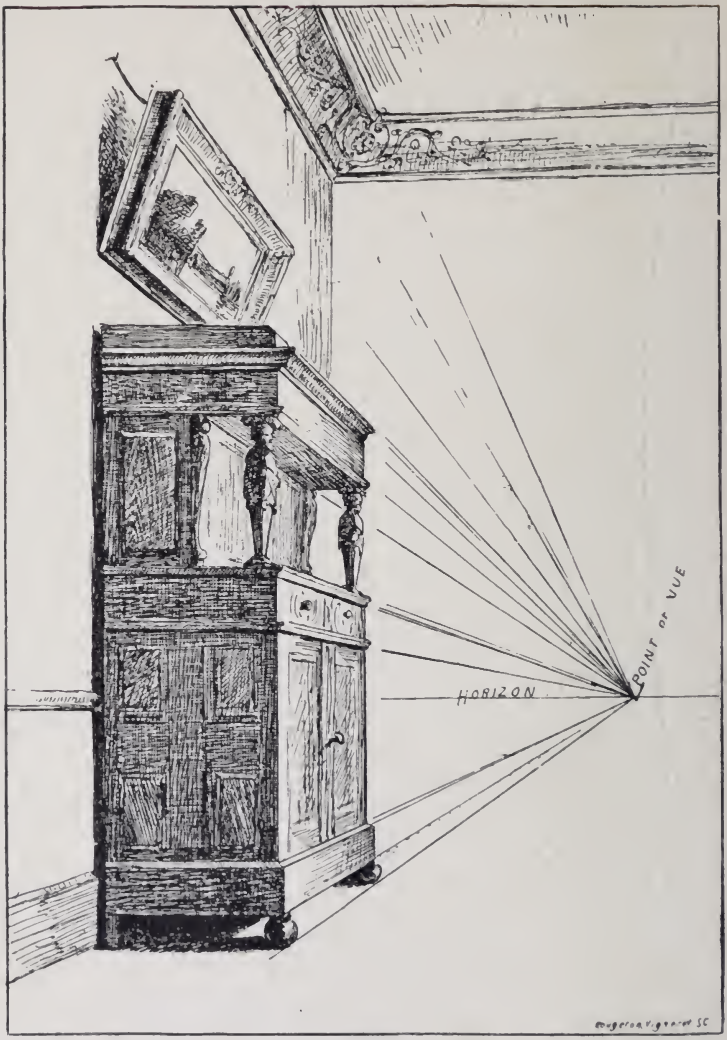
MANIÈRE DE PEINDRE LES INTÉRIEURS

Nous supposons toujours que la personne qui veut peindre un intérieur a déjà des connaissances de dessin suffisantes. Nous nous bornerons donc à dire, seulement pour celles qui ne savent pas beaucoup de perspective, que la ligne de l'horizon est invariablement fixée à la hauteur de l'œil quand nous regardons devant nous, que cette ligne monte ou s'abaisse si nous nous baissons ou si nous nous élevons. En conséquence, toutes les lignes fuyantes qui se trouvent au-dessus de notre œil, et quelle que soit la position que nous occupions soit debout, soit assis, descendent vers celle de l'horizon ; contrairement à celles-ci, celles qui ce trouvent placées au-dessous de l'horizon montent jusqu'à elle pour aller au point de vue (Voir la *figure 8*).

C'est la base élémentaire de la perspective et elle est si simple qu'on l'apprendra pour toujours en lisant cette démonstration.

La perspective est une science indispensable à connaître pour les amateurs qui se livrent à l'art de la peinture en

Fig. 8



général; dans les reproductions d'intérieur, elle est de première nécessité, afin de donner à chaque objet sa juste proportion. Nous conseillons donc d'en apprendre les règles, soit en suivant le cours qui se fait à l'école des Beaux-Arts, si on en a le loisir, soit en prenant les leçons d'un bon professeur, soit enfin en lisant un traité, si on a déjà des connaissances en géométrie.

Une des premières difficultés qui se présentent quand on veut peindre un intérieur est le manque de recul, qui fait qu'en se trouvant placé près des objets qui le garnissent, tels que meubles, etc..., on obtient une perspective montante d'un effet désagréable. Il faudra donc, pour éviter cela, se mettre autant que possible à une distance trois fois égale à la hauteur de l'objet qu'on aura près de soi et qu'on voudra faire tenir dans la toile; autrement, on ne pourrait le voir dans son ensemble, et on l'exposerait à des déformations ou à des proportions qui ne seraient pas en rapport avec les autres objets.

Le dessin devra être très cherché avant de commencer à peindre. On ne devra s'en trouver satisfait qu'après avoir mesuré et comparé chaque chose; car, si on voulait corriger en peignant, ce serait presque impossible.

Une question très importante, c'est la lumière.

Ce qui rend les intérieurs si intéressants, et ce qui ajoute le plus de charme au pittoresque, c'est la façon unique dont vient la lumière. Dans un intérieur rustique, par exemple, le jour ne vient presque toujours que par une seule et très petite croisée, et cela est charmant comme effet; mais quand on veut essayer de le peindre on s'aperçoit que partout où on se place, il n'y fait pas clair. C'est là un mal auquel on ne peut guère remédier, et tout ce que nous pourrions dire ressemblerait à des vérités de Monsieur de la Palisse. Nous savons combien il est dif-

ficile de se placer dans un intérieur, qui est non seulement mal éclairé pour y peindre, mais encore est presque toujours trop petit et s'oppose au recul si nécessaire à l'artiste qui veut essayer de le reproduire

Il nous est même arrivé plusieurs fois, étant placé dans des conditions semblables, d'être forcé de sortir de temps en temps avec notre toile pour nous rendre compte exactement de ce que nous y faisions, tant le jour était faible, ce qui, on le comprendra, est excessivement gênant.

Enfin, étant installé le plus commodément possible et ayant donné à chaque objet sa véritable proportion par un dessin très étudié, on commencera à peindre.

Supposons que c'est l'intérieur d'une forge que nous voulons étudier. — Le fourneau de forge étant placé à gauche, au fond le châssis qui éclaire l'atelier et l'établi où se trouvent les outils; à droite, des objets en réparation, des roues de voitures, cuves, chaudrons, marmites, caisses, vieilles ferailles, etc.; au premier plan, l'enclume et le baquet où on plonge le fer pour le tremper, puis des marteaux de toutes formes traînant à terre.

Si l'effet choisi est le moment où la forge est en plein travail, voici comment on devra s'y prendre.

Placé près de la porte et lui tournant complètement le dos, de façon que notre étude soit en plein jour, nous commencerons par le fourneau, qui va être la partie la plus intéressante du tableau. Il faut ébaucher d'abord les tons les plus foncés, comme pour tout ce qu'on veut peindre; puis, si le forgeron souffle son feu, on mettra de suite la belle note rouge que donne le feu. Il faudra examiner avec soin les tons gris qui harmonisent le rouge; ces gris sont causés par les cendres et par les tons bleuâtres des noirs du charbon.

On arrivera à donner de l'éclat et à faire briller la note

du feu en trouvant exactement les gris qui l'entourent. Ce n'est pas par l'opposition du noir qu'on peut parvenir à faire briller la lumière, c'est par des gris bien justes de valeur qu'on distinguera sans peine avec un peu d'observation. Ces gris très variés de tons sont les complémentaires; en les étudiant, on verra qu'ils sont violet tendre et vert, tons complémentaires du jaune-orangé et du rouge.

Le fourneau ébauché, on procédera à l'exécution du châssis vitré qui est au fond, afin de comparer les deux intensités de lumière : celle du jour et celle du feu.

Pour peindre le châssis, il faut d'abord ébaucher les parties vitrées avec très peu de couleur; ensuite, peindre les bois qui entourent les vitres et qui forment une opposition d'un noir chaud. Ainsi préparé il sera facile de se rendre un compte exact de celle des deux lumières (le feu ou le jour du dehors) qui est le plus intense.

Quand le tableau sera entièrement ébauché, on passera à l'esquisse de la figure qui s'y trouve, et on jugera mieux de son importance que si on l'avait faite en commençant.

Il faut bien observer les noms des deux lumières. Il y a là un joli effet à rendre, mais souvent d'une grande difficulté (car il n'y a pour ainsi dire pas d'ombre dans la figure d'un homme qui forge, quand il est placé de façon à être éclairé par le jour et par le feu); les parties de la figure se modèlent par des tons qui sont de la même valeur : les ombres que donne la lumière du jour sont détruites par la lumière du feu, cela donne des tons très fins, mais aussi très difficiles à obtenir, et demande une très grande habitude. Il est préférable, pour les débutants, de placer la figure tournant le dos à la lumière du jour, de façon que le feu seul éclaire et donne des ombres dont la valeur est plus facile à observer.

Pour obtenir un effet d'ensemble qui soit le plus juste possible, il faut procéder avec méthode, car l'effet que nous indiquons est très fugitif. Le fer rouge en éclairant la forge, lutte avec l'effet de la lumière extérieure, c'est déjà difficile ; mais, ce qui complique encore la difficulté, c'est que le feu augmente d'intensité chaque fois que le forgeron frappe le fer, et cette intensité n'étant qu'instantanée, le fer rouge s'éteint rapidement, d'où il résulte que la vigueur des ombres diminue et que l'effet va très vite en s'amoindrissant.

Le seul moyen de donner l'effet juste est de commencer de la manière suivante :

Ébauchez rapidement tout le tableau en ne vous arrêtant pas aux détails. Quand la toile sera couverte et la couleur étant toute fraîche, attendez le moment de l'effet que vous aurez choisi, car il y a beaucoup d'effets différents en quelques secondes (celui, par exemple, où le marteau frappe le fer et fait jaillir des gerbes de feu autour du forgeron); observez bien les parties éclairées dans cet instant et distribuez les lumières comme vous les voyez, en mettant à un endroit la note la plus ardente. Il ne doit pas y avoir deux notes aussi vives l'une que l'autre. Se laisser entraîner à donner plusieurs coups de pinceau quand on tient un ton est une tentation très grande ; la note unique qu'on vient de poser, si elle fait bien, nous invite d'une façon presque irrésistible à en ajouter une seconde qui fait mal.

Les fumées qui traînent dans la forge et planent au-dessus de tout ajoutent beaucoup de charme au tableau et en harmonisent l'ensemble ; il faudra s'appliquer à les peindre d'une façon très transparente. Comme il est difficile de les obtenir du premier coup sans quelles soient opaques et lourdes, on attendra que l'étude soit bien sèche pour les ajouter ; voici la manière d'y arriver.

Prenez une brosse bien propre et bien sèche, un peu courte de soie, faites un ton sur la palette au moyen du couteau : c'est assez généralement gris-bleu, composé de blanc, de bleu d'Outremer et de noir; le tout étant préparé, touchez-y avec un seul côté de la brosse, *très légèrement*, qu'il n'y ait pour ainsi dire rien dedans; peignez les fumées en frottant avec la brosse, *sans peindre*, c'est-à-dire sans couvrir, de façon qu'on voie à travers tous les objets devant lesquels flottent toutes les vapeurs; c'est une opération très facile qu'on réussira de suite : cette opération se nomme peindre *en frottis*.

Nous pensons avoir tout dit sur ce sujet et nous répéterons encore (de façon que l'élève se le grave bien dans la mémoire) : Peignez très simplement et employez peu de couleur dans la première séance où vous ébauchez et mettez la toile à l'effet : cela aura l'avantage de sécher plus vite et de pouvoir être repris le lendemain. Les ombres surtout doivent être peintes légèrement, sans épaisseur, et plutôt avec des *glacis*; cela les rend transparentes et profondes.

On nomme *glacis* la couleur qui est employée liquide, comme pour peindre à l'aquarelle. Les *glacis* s'emploient d'une façon générale dans les tons foncés, et avec des couleurs transparentes et sans corps, telles que laque, sienne naturelle, sienne brûlée, noir bleu, etc... Le *glacis* est très séduisant; néanmoins, on devra éviter de l'employer autrement que dans l'ébauche, et on ne s'en servira qu'à la dernière extrémité; il noircit, et les *glacis*, très beaux quand ils viennent d'être peints, s'alourdissent et détériorent l'aspect du tableau dans un temps relativement peu éloigné. Notez que nous ne ne parlons ici que des *glacis* qui seraient remis après pour terminer le tableau.

Le *glacis* qui est mis en commençant l'ébauche et en

préparant la place des ombres n'a pas le même inconvénient; c'est seulement une interprétation différente de la nature qui fait que, les ombres n'étant pas du même travail que les lumières, la facture est plus variée et le tableau moins égal, moins monotone, et par conséquent plus intéressant dans son exécution.

Tout ce que nous avons dit dans ce chapitre peut se résumer en ces quelques mots :

Peignez les ombres avec peu de couleur et peignez solidement les lumières avec beaucoup de pâte ; observez seulement que les empâtements ne soient pas d'égale force, en choisissant et en accentuant une lumière à un endroit unique plus épais que tous les autres.

Pour terminer nous donnons la manière de faire un *glacis* :

Ne pas se servir de couleurs opaques et couvrantes comme le blanc, l'ocre jaune, etc. ; tremper sa brosse dans l'huile de lin et dans le siccatif de Courtrai, la décharger un peu sur la palette ; prendre ensuite avec la brosse les couleurs dont on a besoin, par exemple du noir et de la terre de sienne brûlée, et en faire un ton en les mêlant sur la palette avec le liquide huile et siccatif.

Caen — Imp. E. LANIER, 31, Boulevard Bertrand. — 8395.

36-B7721

PUBLICATIONS ARTISTIQUES

La Peinture à l'Huile

		Broché		Relié	
1re Partie. — Natures mortes, Fleurs, Fruits, Intérieurs	le vol.	1 fr.	»»	1 fr.	50
2e Partie. — Paysages, Marines. . .	—	1	»»	1	50
3e Partie. — Figures, Animaux. . .	—	1	»»	1	50
L'Art de faire un Tableau. .	—	1	50	2	»»

Pour recevoir franco *par retour du courrier, ajoutez au prix de chaque volume un timbre de quinze centimes*

Caen — Imp. E. LANIER, 31, boulevard Bertrand — 8395